

CORPOS PETULANTES: DESAFIOS, ESQUIVAS, DERIVAS

Petulant bodies: challenges, avoidance, drifts

Ana Chiara*

RESUMO

Neste trabalho examino o gesto estético da poeta e artista plástica Laura Erber para entendê-lo na complexidade do “estado das artes” na atualidade. O poeta e crítico Marcos Siscar faz o diagnóstico da crise de verso na poesia do século XX e XXI em seu belo livro *Poesia e crise* (2010), apontando as “dificuldades” do poeta em resgatar a importância da poesia no acúmulo cultural contemporâneo. Onde fala a poesia? Como fala? Sobre o quê? Para quem? No caso da poeta e múltipla artista Laura Erber, os rituais de exumação do corpo da poesia são serenos e irônicos, permanecem num estado nietzscheano que Clement Rosset examina como sendo os da cruel alegria ou da sobrevivência intermitente e iluminada dos vaga-lumes (Didi-Huberman), enquanto, para Jacques Rancière, trata-se da “experiência política do sensível”, ou seja, implica a maneira de dizer uma conquista da singularidade e da sobrevivência da arte.

Palavras-chave: *Laura Erber; poesia; sobrevivência; política do sensível.*

ABSTRACT

In this paper I examine the aesthetic gesture of poet and visual artist Laura Erber, in order to understand it in face of the current complexity of the “state of arts”. In his elegant 2010 book *Poesia e Crise* (*Poetry and Crisis*), poet and critic Marcos Siscar diagnosed the crisis of the verse in 20th and 21st century poetry by pointing

* Profª Adjunta de Literatura Brasileira do Departamento CULT da UERJ.

out the poet's difficulties to recover the importance of poetry amid the contemporary cultural plenty. Where does poetry speak from? How and to whom does it do it? In the specific case of multiple artist and poet Laura Erber, the rites of exhumation of the body of poetry are serene yet ironic; they remain in a Nietzschean state that Clement Rosset examines as being those of the cruel joy or of the shining and intermittent survival of the fireflies (Didi-Huberman). However, for Jacques Rancière they represent the "political experience of the Sensible", which implies a way to communicate an achievement of the singularity and of the survival of art.

Keywords: *Laura Erber; poetry; survival; politics of the Sensible.*

(este livro) parece escrito na linguagem do vento que dissolve a neve: nele há petulância, inquietude, contradição, atmosfera de abril, de maneira que continuamente somos lembrados tanto da proximidade do inverno como da vitória sobre o inverno, a qual virá, tem de vir, talvez já tenha vindo. (NIETZSCHE 2001, p.9)

Elejo a 'petulância' como operador de leitura de alguns trabalhos de Laura Erber¹. Petulância, a partir de Nietzsche, como forma de abertura à vida e como desafio à letra morta da poesia quando forma estabilizada. Petulância: "Manha de escornar, tendência a insultar, insolência, atrevimento, desafio, imodéstia. Petulante aquele que se atreve (a algo), que tem ímpeto, vivacidade, aquele que está sempre pronto a atacar" (HOUAISS, 2001, p. 2204).

A petulância de *Os corpos e os dias*² desafia a força mimético-tradutória do sentido, desafia a compreensão da arte como abrigo, como hospitalidade, operando por instabilidades ou por intensidades, investindo contra a paralisante armadilha de um excesso conteudístico armazenado na linguagem do dia a dia ou, por vezes, na própria tradição da poesia moderna e contemporânea.

Defino, por conseguinte, os poemas de Laura como corpos

¹ Artista visual, poeta e crítica, o trabalho de Laura Erber (1979) se caracteriza pelo constante trânsito entre linguagens e pelo modo como renegocia relações entre palavra, imagem e corpo forçando os limites, os contornos das mesmas. Erber cria "situações plásticas" que promovem passagens e tensionamentos entre imagem e matéria verbal. A lista completa dos trabalhos de Laura encontra-se ao final do texto, nas Referências Bibliográficas.

² A partir deste momento, a obra de 2008 *Os corpos e os dias* será indicada pelas iniciais CD.

petulantes. Poemas petulantes com suficiente “manha para escornar” o leitor. A petulância, nessa leitura, se aproxima da filosofia de Nietzsche ao se colocar, por vontade de potência, na superfície de um devir, petulância alegre no sentido da frase de Laura na dissertação sobre o poeta Ghérasim Luca, o qual “ri das fantasias de identificação” (ERBER, 2008b, p. 14); petulância sutil, ultrapassando a imitação, a representação, mesmo a figuração fixa de uma imagem do “eu” no poema, e que concebe, como na *performance* teatral, a criação de um espaço de invenção, de liberdade, de possibilidade atrevida, desafiando limites impostos pela ditadura do sentido. Gesto libertário que só se completa porque recusa qualquer outro totalitarismo, inclusive o ideológico, assim como recusa a devoração da crítica, abusos da interpretação, superando qualquer imposição de fora, mesmo a rebeldia ideológica, e superando, deste modo, a atitude da 'grande recusa' tão em voga nos poetas dos anos 70.

O caráter ético/estético do trabalho de Erber ocorre pela afirmação da petulância de um corpo que roça o outro, sem se identificar, sem se render. Refiro-me a corpo em sentido amplo, inclusive, como corpo da cultura. Este corpo age para não submergir, afogar-se, abismar-se no outro e, petulante, caminha, sem chão debaixo dos pés, mergulha, afunda, mas depois emerge de volta. Retomo o final do prólogo de *A Gaia Ciência*:

Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo Olimpo da aparência! [...] Adoradores das formas, dos tons, das palavras? E precisamente por isso – artistas? (NIETZSCHE, 2001, p. 15).

Para reler os poemas de *Os corpos e os dias* de Laura Erber, procuro me sustentar na superfície e na dobra das imagens, das palavras, também como um corpo que flutua, para experimentar esse terreno móvel, por onde 'as palavras e as coisas' parecem escapar evasivas como coelhos céleres, como peixes fluidos.

Focalizo, a princípio e em conjunto, três corpos artísticos realizados pela artista: o livro de poemas *Os corpos e os dias*, a dissertação de mestrado sobre Ghérasim Luca: *NO MAN'S LANGUAGE: a poesia em fuga de Ghérasim*

*Luca*³ e a instalação *O funâmbulo e o escafandrista*⁴. Aproximo uns dos outros para entendê-los na clave do desconcerto, da desidentificação e do indiciário, como constituintes de uma atitude de estetização da expressão vivida no plano da arte. Não trato da estetização da vida cotidiana de tradição romântico-vanguardista, estratégia comportamental para conferir densidade ao vazio existencial ou para enfrentar o tédio da vida burguesa ou riscos de regimes totalitários, atitude retomada em surtos por gerações como a dos poetas marginais. Trato de uma dicção poética que lê a vida no poema com signos da arte, com uma inteligência linguística, armada de estratégias e procedimentos artísticos capazes de manter viva a dialética vida e obra sem, contudo, focalizar os fatos como dados de verdade, ou sequer aquilo que Barthes denominou, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1976), de biografemas.

Nesses três trabalhos de Laura Erber, o mesmo impulso de saúde, a “tirania da dor superada ainda pela tirania do orgulho” (NIETZSCHE, 2001, p. 10), como abertura para a potência da invenção sobre um terreno instável. *Formas em fuga* aponta o subtítulo da dissertação, desafiando também o absolutismo acadêmico, o discurso único e triunfante com ou sobre as identidades contra-hegemônicas: “O caso é que o seu nome também virou objeto de pesquisa nos trópicos. Um enorme bombom vegetal na boca da Universidade.” (ERBER, 2008b, p. 14).

Associo estas linguagens em fuga visitadas pela artista ao brilho plástico fluido das imagens freqüentes nos trabalhos de Laura, com os acima citados peixes em *História Antiga*⁵ sobre o qual, em entrevista, a artista disse: “[...] me interessava ainda a possibilidade de perturbar a fixidez da palavra impressa num meio como o vídeo, pois a palavra filmada tem outra materialidade e outra maleabilidade.”⁶

1. PENSAMENTO EM FUGA

³ Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras no Departamento de Letras da PUC-Rio, Rio de Janeiro, em 2008. Orientador: Prof. Karl Erik Schollhammer

⁴ Disponível parcialmente em: <www.lauraerber.com>. Acesso em: 08/11/2011.

⁵ Refiro-me a trabalhos em que Laura Erber usou peixes, como em “História antiga” (*Storia Antica*), Galleria Formentini (milão, Itália, 2009) ou coelhos, como em “O escafandrista e o funâmbulo”, Galeria Novembro Arte Contemporânea (Rio de Janeiro, 2008, e São Paulo, 2010).

⁶ Disponível em: <www.antoniodisas.com/guest.php>. Acesso em: 08/11/2011.

Na dissertação, Laura ensaia com a figura de Ghérasim o gesto de retirá-lo da submersão do suicídio, recuperá-lo de um mergulho no silêncio, como uma volta de um coma, de uma pequena exaustão. A figura da submersão já havia sido registrada em alguns de seus outros trabalhos. Laura, no citado prólogo à dissertação, enuncia o gesto do resgate que parece presidir seu desejo de trabalhar com esses temas: “Eu não digo nada. Você bate. Eu o pego morto” (ERBER, 2008b, Allegro Bárbaro, p. 15).

A escolha do poeta Ghérasim Luca deu-se, para Erber, em torno da curiosidade interessada em descrever/narrar/entender um triplo e voluntário abandono vivenciado pelo poeta romeno, conforme explicou a autora: o abandono do nome – “Aos 31 anos, o então estudante de química e jovem escritor romeno Salman Locker substitui o sobrenome judaico “Locker” pelo nome “Ghérasim Luca”, passando a utilizar definitivamente o nome composto “Salman Ghérasim Luca” (ERBER, 2008b, p. 35); o da própria da nacionalidade e, por fim, o mais absoluto abandono para um poeta: o da língua materna como patrimônio, já que Ghérasim progressivamente passou da língua romena à francesa, e depois, à materialidade das vocalizações fonéticas que são investigadas na dissertação como 'infralíngua', apego à materialidade física, muitas vezes obtido por meio do estranhamento, dos tropeções, um modo de “gagueira” (Cf. DELEUZE 1997), invenção de uma língua francesa dentro da língua francesa, um “infrancês”.

[...] em Luca, é o gaguejar da linguagem que propicia a produção dos enunciados poéticos, ou seja, a gagueira aqui é o contrário do bloqueio. Nessa gagueira a repetição não equivale a um fracasso do fluxo normal da articulação, ela se pronuncia como força plástica da linguagem. Essa repetição não se orienta por um princípio serial, ela é um acontecimento que põe em crise a progressão linear da linguagem na busca de um ritmo, e não de um novo parâmetro estrutural.” (ERBER, 2008b, p. 130).

Laura Erber também aproxima, na dissertação, essa prática linguística da 'paragramática' de Jean-Pierre Brisset, admirado pelos surrealistas e que, ao contrário de perseguir uma origem para a Língua, afirmava que “não existem línguas mães” (ERBER, 2008b, p. 140), buscando uma espécie de ficção etimológica criada pelas proliferações da língua viva:

"Recusando a existência das línguas-mães, Brisset se lançou num projeto de ficção-científica da língua em que a etimologia das palavras era dada através desses infinitos jogos de homofonia. [...] Aparece uma língua que, jogando consigo mesma, engendra suas formas" (*idem* p. 141).

No caso de Luca, o abandono traduz uma recusa do pertencimento em qualquer nível. Para Laura, o abandono constitui tema e postura ético-estética, de quem quer livrar-se das capturas fáceis do sentido, das identificações melancólicas e das fronteiras enrijecidas entre gêneros. Essa postura inscreve-se numa corrente de poetisas como Alejandra Pizarnik ou Ana Cristina César, com quem Laura parece manter afinidades eletivas, mais do que influências decisivas. Essa recusa também configura um lugar privilegiado de enunciação, experimentado na interlocução com outros artistas, poetisas, escritores, por meio da permutação de vozes, de apropriações críticas, ou citações contrabandeadas, modo de dispersar a língua e se dispersar nela, de abdicar de um centro enunciativo, modo de travestimento, de vestir-se momentaneamente com roupas de um outro, sem tornar-se o outro.

2. A INSTALAÇÃO

*O funâmbulo e o escafandrista*⁷, instalação multimídia, tem como ponto de partida dois suicídios no Rio Sena: o da "Desconhecida do Sena", uma jovem que se matou por volta de 1890, e o do poeta Ghérasim Luca, em 1994. O elo metafórico ou signo nuclear, dessas propostas (a da dissertação e a da instalação) seria suicídio em suas variantes, comutações, associações, como motivo, convertido num modo de expressão, num "como se". O suicídio passa a ser lido, tanto na instalação, quanto no trabalho sobre Ghérasim, na ambivalência da tensão entre desaparecimento (e/ou abandono), e da permanência (flutuação), na superfície.

Penso na Exposição Universal, na Brigada Fluvial, na atendente do Instituto Médico Legal que disse, sem querer, *esse corpo esteve aqui no dia 3 de março de 1994*. Penso

⁷ A instalação dialoga com a pesquisa de mestrado; funcionaram como retroalimentação uma da outra.

nos corpos sem nomes e nas geladeiras e rodas de bicicletas submersas. Hoje é fácil sorrir e dizer *profanações*. Antes existia um espelho triste, o azul cruel, a palavra sublime. Hoje há um acampamento em fila e uma lei para o refúgio à beira-rio. Aqui, não escuto muito bem e há dias em que não posso falar sobre o que ouço. Mas de repente escuto vozes e penso. Boukhalfa, Mokrane e Makhoul *all those beautiful boys and pimps and queens and criminal queers* congelando na veira do canal. Penso no extravio de certos sólidos, cartas a um destinatário desconhecido. ("Allegro Bárbaro". In ERBER, 2008b, p. 14).

A partir de pesquisas em arquivos e de entrevistas realizadas com elementos da polícia marítima, aquela que vigia as águas do Rio Sena, Laura passou a conviver imaginativamente com alguns corpos que resistiram à submersão e voltaram à superfície, segundo as narrativas dos policiais que relataram, por exemplo, o caso dos corpos das vítimas do Massacre de 17 de outubro de 1961, quando a polícia francesa eliminou um grupo de manifestantes algerianos e magrebinos e jogou os corpos no rio Sena. Alguns vieram à tona no dia seguinte, outros nunca foram encontrados.

Na instalação, composta por um conjunto de áudio de depoimentos e por vídeos, Laura trabalhou com o impulso para a morte em suas manifestações ambivalentes e oblíquas e também com os movimentos de imersão e emersão, desistência e resistência. Dentre essas narrativas sobressai a da citada "A Bela do Sena", uma das personagens aludidas na instalação e que se tornou um mito entre a intelectualidade francesa, passando a musa de vários poetas, essa pobre moça cujo sorriso fixado na máscara mortuária dos clichês fotográficos dos jornais mobilizou todo um circuito poético de apaixonados⁸. O poeta Supervielle, por exemplo, escreveu sobre esse sorriso inquietante, "estranhamente afortunado" e que mantinha

⁸ Maurice Blanchot, who actually owned one of the masks, described her as "*une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné, [...] qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur*" ("a young girl with closed eyes, enlivened by a smile so relaxed and at ease... that one could have believed that she drowned in an instant of extreme happiness"). In 1931, Jules Supervielle once described the perspective of one dealing with the wearies of life as the "First-person narrative of the sense and the nonsense of suicide". In Louis Aragon's 1944 novel *Aurélien*, L'Inconnue played a significant role as one of the main characters attempts to rejuvenate the mask from various photographs. At the beginning of the 1960s Man Ray contributed photographs to a new edition of the work". Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/L'Inconnue_de_la_Seine>. Acesso em: 11/11/2011.

uma expressão de extrema felicidade.

O sorriso que resiste ao afogamento lembra o sorriso extático do chinês torturado que tanto impressionou Georges Bataille, levando-o a escrever o livro *A experiência Interior*. Pode-se pensar que, quando Laura Erber decidiu trabalhar com essas imagens, ela as inscreveu no tema do suicídio com essa nota de gozo inesperado e enigmático, tão desconcertante quanto o sorriso do chinês e, assim, projetou a instalação no campo da experiência anestésica, deixando-se tocar pela experiência artística numa fruição que agencia múltiplas sensações. A esta Mona Lisa francesa, Laura 'co-responde' com um vídeo cuja imagem de uma mulher semi-submersa cercada de peixes, que parecem beijá-la ou tocá-la como sanguessugas, torna-se imagem de extrema sensualidade e abandono ao mesmo tempo, provocando o público sem se entregar. Esse corpo que figura na instalação ultrapassa o fato biográfico da bela do Sena, o *fait divers* que mobilizou a imaginação dos poetas e guarda um segredo inescrutável que perturba tanto quanto o segredo inviolável do corpo da arte, o corpo da poesia, como diz Laura na abertura de sua dissertação sobre Ghérasin: “Voilà qui tranche... Mas há alguma coisa, no vazio, que resiste, uma palavra e seu vagar silencioso.” (Allegro Bárbaro. In ERBER 2008b, p. 15).

3. NO CASTELO

Nos poemas de *Os corpos e os dias*, o abandono aparece tematizado num viés alusivo: espaço de troca parece um músculo esgarçado, um lugar que está sendo deixado: “os nomes mais difíceis se dispersam” (CD, p. 26) / [...] “já não é um castelo como antes” (CD, p. 42). A voz que nos dita: “ouça”, logo no início, não paralisa o tempo, não tenta capturar o tempo. Não se trata de trabalho da rememoração, recuperação do passado; o movimento é de captação de um “presente de múltiplas durações”, o atual um pouco mais distendido, diferido do “aqui e agora”. Tempo do encontro e atualização de multiplicidades, *carrefour* de “insuspeitáveis corpos se abrindo aos nossos sentidos” (verso de *Insones*, ERBER, 2002, p. 32). Experimentação do instante que se dá como abertura e fechamentos de pálpebras, visão por frestas, de um real recortado, pela luz, numa

“simultaneidade temporal”, definida por Raúl Antelo a propósito dos trabalhos duchampianos como “[...] (instante quando) reproduzem, com efeito, todas as frações futuras e anteriores, de tal modo que todas essas frações, as passadas e as futuras, coexistem em um presente que não é já o que comumente se chama o instante presente, mas algo que Duchamp denomina um “presente de múltiplas durações” (ANTELO, 2010, p. 11).

O livro constrói um castelo como espaço de abandono. Confundir o castelo do texto com o castelo da Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart, na Alemanha, onde Laura fez residência artística não acrescentaria muita coisa ao castelo do texto. “Euforia indiciária” foi o que Laura Erber sentiu ao pesquisar no arquivo Ghérasim mais tarde, em Paris, ao se deparar com documentos que, de certo modo, traziam presença do poeta. Euforia indiciária, que poderia contaminar o leitor dos poemas e, se tomada ao extremo na leitura destes poemas, constitui um logro. Euforia recusada por Laura, que no recente livro digital *Bénédicte vê o mar* inscreve um narrador em terceira pessoa que declara com jocosidade: “[...] ninguém sabe/ navegáveis de tão/ cegos/ - não biografáveis - mas biodegradáveis” (ERBER, 2011, p. 12).

O castelo de *Os corpos e os dias* situa-se muito mais próximo talvez de expressões do idioma como ‘castelo de cartas’ e ‘castelo de areia’, sobre os quais Laura, por pequenas comutações sintagmáticas como “o castelo é uma rima interna” (CD, p. 14), cria espaços de instabilidade, ameaçados de ruir a um sopro de leitura decifratória mais forte. Neste sentido, esses poemas aproximam-se do que Edmund Wilson, no prefácio de *O Castelo* de Axel, aponta sobre os simbolistas, que faziam “da poesia um assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor” (WILSON, s/d, p. 21); esta recusa à comunicação direta procede de uma opção em que “Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, evocá-lo. Isto é o que encanta a imaginação” (WILSON, s/d, p. 23).

O convite para entrar no castelo revela-se, por conseguinte, ilusório. Seguir “pegadas cada vez mais largas”, pegadas leves que se dissolvem, inscritas na neve ou na água, desorienta o leitor ansioso. Talvez seja melhor

ler de modo a atravessar os sentidos, mantendo-os como envelopes selados. Talvez não importe esclarecer contextos, preencher aquele espaço inviolável; importa manter o selo da carta, abandonar-se ao “princípio da incerteza” e seguir, sentir, “corpos sem contorno” (CD, p. 72), curvar-se à presença destes pequenos corpos nas páginas do livro, e dobrar-se à materialidade dos mesmos. Mas ver no castelo real a circunstância da solidão, experimentada pela artista para o trabalho criativo, acrescenta à leitura do poema narrativo uma cena de escrita cujo abandono se reinscreve como solo aberto à invenção. O espaço vazio em torno e o silêncio do inverno alemão evocam ecos de leituras e configuram um lugar propício ao que nele possa se inscrever como memória da arte, como vivência existencial, como educação sentimental, pedagogia dos afetos. Neste, o inverno que figura não só como referência atmosférica em várias passagens (uma delas roubada de Beckett em *O Primeiro Amor*), pode ser lido, a partir de Nietzsche, como estação dolorosa, estéril mas fecundante ao mesmo tempo, lido como superação, estação que traz em si a primavera, o abril. Também como inverno da acídia, que, segundo Barthes, é “perda do investimento. Luto do próprio investimento, não da coisa investida: pode ser uma libertação (enfim, livre, desalienado!), mas também pode ser uma dor: a tristeza de não ser amado” (BARTHES, 2003, p. 43).

O primeiro ato de leitura se abre paradoxalmente com uma *clôture* da voz enunciativa: “o primeiro ato se fecha quando sua mão /pousa sobre a minha boca” (CD, p. 13). Entre ordens sedutoras e impositivas: “(vem e olha/ [...] E agora ouça” (CD, p. 7), surge um convite para uma troca amorosa, zombeteira, cruel. A interlocução, endereçamento sedutor, anuncia o castelo de cartas cujas entradas ameaçam com cadafalsos, ler seguindo as pistas pode ser cair num poço antes de entrar. Os corpos e os dias se aproximam por leves toques, roçam um no outro, formam um par que depois se dissolve, nada permanece desenhado por muito tempo na água ou na neve: “de olhos fechados ela toca do/ verbo tocar a sua (dele)/ boca/coxa // de olhos fechados ela escreve/um romance/filme /que nunca se inicia” (CD, p. 35).

Segundo a narrativa de fios delicados, o desejo se ausenta aos poucos dos sujeitos do diálogo performatizado por um eu que enuncia a um

tu que se esconde, vicário, na recepção do leitor. Nenhuma nota patética para esse luto. O procedimento é o de desdramatização, estetização da dor, mantendo-a à sua superfície, na construção de um castelo “fraco como um castelo de cartas”, “o castelo é um fundo falso” (CD, p. 28). Nele, o desejo se encontra no modo *fade-out*. Os frutos encarnam esse corpo poético que preside a nucleação metafórica do livro: figos, que carregam dentro de si a morte, o apodrecimento, mas também são a primavera anunciada. A inconstância do desejo “eco do que não poderemos cumprir” (CD, p. 31) resulta no sim à impermanência, acata a vida em seus movimentos; estetização do abandono, por movimentos delicados, pequenas implosões “e cochila entre um pensamento e outro” (CD, p. 57), em tom menor, voz ciciada, esquiva, que morde e assopra. Neste castelo de cartas ninguém abandona ninguém, ambos se deixam: “Você reconhece este rosto, quero dizer,/ será este um rosto que você realmente viu/ algum dia?” (CD, p. 75).

No segundo ato de leitura, segunda parte do livro, podem-se observar frações temporais do presente de múltiplas durações na montagem de fotos executadas por Laura Erber n'*Os corpos e os dias*. As imagens que podem ser associadas pela cor, jogos de claro/escuro e composição às naturezas mortas da pintura holandesa do século XVII, contudo as fotos convertem a vida parada, *Still life*, em algo ainda vivo (*still alive*), pulsátil. Laura perfaz este gesto nos poemas misturando tempos nos objetos recortados, trabalhando na tensão entre morte e vida. As fotos recortam gestos que se repetem, não para ilustrarem os poemas, mas reescrevendo-os, compondo cenas singulares por pequenos deslocamentos, componto uma trama em que os frutos que guardam, no imaginário da pintura ocidental, o anúncio de seu apodrecimento, enunciando um *memento mori*, uma advertência a *vanitas*; neste painel, estão submetidos às mutações em via de mão dupla, quando a mão da artista interfere no enquadramento da foto, remetendo as imagens da morte ao sopro da vida.

Isto se dá por meio da iluminação, cujo brilho incandescente associa-se ao sentimento de *bliss*, como analisado por Ana Cristina César⁹, no conto

⁹ CESAR (1999, p. 323) define, em nota de tradução, o sentimento de *bliss* que aproxima do êxtase: a sensação de uma espécie suprema de alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas "primitivas", em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na vida real, nos relacionamentos entre adultos.

de Katherine Mansfield, com esse título. A presença irônica do isqueiro moderníssimo e da caneta esferográfica, capazes de acender, aquecer, insuflar calor nesse torpor mortífero das naturezas mortas faz com que pequenos corpos fotografados zombem da captura da tradição pictórica, zombem da morte. O corpo do coelho imprime vigor à cena, afirmando a existência animal, uma presença indiferente ao abandono. O tema do abandono aqui faz uma pirueta no ar. Esses corpos vingam-se, descolam-se do circuito da melancolia, desvencilham-se do ressentimento. *Os corpos e os dias* afirmam com Nietzsche (2001, p. 337), “Amor fati [amor ao destino]; seja este, doravante, o meu amor”

A intervenção da artista controla o efeito de beleza serena das fotos, o ímpeto domado, a paixão, medida. O movimento da vida no castelo, como dissemos, faz-se de **deslocamentos**, mas também de **descolamento**: do outro, do tempo, do espaço, de si mesmo “já nem é um castelo” (CD, p. 73), movimento de **decolar**, abrir um novo espaço, “um quarto vazio”, propício à nova interlocução.

A estetização dos movimentos da vida, no livro *Os corpos e os dias*, conquista a contrapartida existencial de afetos menos impetuosos e menos dramáticos, por meio do domínio dos procedimentos formais e de uma dicção distanciada, cuja voz *in off*, antes sussurra do que grita, antes se esconde do que se mostra, antes esquiva do que ostensiva.

A mão da artista, que invade graciosamente algumas das fotos do conjunto de *Os corpos e os dias*, intervém, portanto, com a ‘manha de escornar o tempo’, como a reafirmar um dos versos do livro “Não se deve ter medo do inverno/ ele também tem suas recompensas” (CD, p. 24), dobrando o tempo a novas aberturas, movimentos inéditos, como anúncio de um mês de abril, com toda sua petulância, contradição e beleza, festejo de primavera nas palavras de Nietzsche. Esta esquiva do *eu* ou logro do lírico (RANCIÈRE, 1995), em que a subjetividade se elide em favor da emergência de uma voz, digamos, do poético, também pode ser encontrado em seu recente trabalho, *Bénédicte vê o mar* (2011)¹⁰, com desenhos digitais feitos diretamente com o dedo no IPAD, de linhas delicadas e evanescentes, sem contorno nítido, escoando pelo espaço, mas que exigem, por isso mesmo, um controle maior

¹⁰ Disponível em <www.editoradacasa.com.br>. Livre acesso.

da artista sobre a matéria da criação para conseguir atingir os efeitos desejados.

Neste sentido ela confessa o modo de subjetivação que, como disse Silviano Santiago (2004, p. 211), em outro contexto, é “ausência de qualquer desejo hierarquizante. A transversal como traço significante”. Ao atravessar o espelho, e inúmeros são os versos em que aparece o verbo 'atravessar', Laura Erber recusa a egolatria blogueira, a contemplação narcísica das últimas levas de poetisas; recusa também a chamada democratização e a mediania¹¹. Ela toma distância ao se tornar muito próxima, sabe que a força de um trabalho não vem de “entrincheirar-se” na assepsia do circuito artístico, ao mesmo tempo, desafia e provoca a equalização das vozes num processo de abertura à tradição sem hierarquias. Deste modo, as escolhas estéticas de Laura Erber, pautadas no modo de apresentação do mundo sensível, da imaginação, por meio de uma inteligência solar e rigorosa, quase cruel em seu distanciamento ou petulante no seu desafio, negociam com a interação que o leitor delas fizer (não há controle possível sobre isso), colocando-se sempre a favor da reinvenção, traço visível nas escolhas existenciais e estéticas do seu trabalho. O movimento do livro lembra Alice atravessando um espelho, no qual as vozes amorosas permutam os lugares do remetente e do destinatário.

4. O LUGAR DA POESIA

Uma princesa num castelo pode lembrar um poeta numa torre. Procuro associar essas duas imagens recorrentes na poesia sem identificá-las. Entre os dois as posturas poéticas criam diferenças: se uma voz (a da princesa no castelo) se encontra no vazio abandonado, buscando uma forma de diálogo com outras vozes citadas, aludidas, confrontadas (refiro-me à força com que Laura faz leituras atravessadas de outros poetas, que figuram no índice onomástico do livro *Os corpos e os dias*), a outra se recolhe na torre para render culto à “Forma serena forma” (verso de Olavo Bilac no poema “Profissão de fé”). Se o sopro de uma é cálido como roçar de lábios, outro

¹¹ Conferir depoimentos de Célia Pedrosa e Heloísa Buarque de Hollanda na Revista *Matraga*, nº27. jul/dez, 2010.

busca “por um pouco de fumaça entre ele próprio e o mundo” (WILSON, s/d, p. 20). A frágil ponte entre eles ergue-se por força da diagnosticada volta camaleônica da poesia sobre si mesma (Cf. FRIEDRICH, 1978), quando desencantada de animar o trabalho humano ou suas revoluções retira-se para esses lugares indevassáveis e solitários desde o século XIX. Escrever poesia desde então, e nunca do mesmo modo, passou a ser resgatar do rio da linguagem o corpo de uma suicida, o corpo de uma “Bela Desconhecida”. No mundo dos gritos da mídia e dos pregões das Bolsas de Valores, a voz da poesia pode ser esse fluxo de água que sai de um pulmão afogado, um pequeno sopro de vida que ainda jorra por pequenos jatos espasmódicos. O corpo está deitado e exausto, talvez morto, talvez inoperante pelas sequelas da asfixia pulmonar, talvez vivo, lutando para resistir.

O poeta e crítico Marcos Siscar faz o diagnóstico da situação, em seu belo livro *Poesia e crise* (2010), apontando as “dificuldades” do poeta em resgatar esse corpo no acúmulo cultural contemporâneo. Onde fala a poesia? Como fala? Sobre o quê? Para quem? A problematização dessas questões leva a crítica de poesia à quase ineficiência e confusões, mas Siscar adverte para as confusões de interpretação:

A reivindicação de uma perspectiva singular, traduzida como aspiração à “autonomia” dita estética, nesse sentido, designa muito menos o sintoma de um escapismo social do poeta, como normalmente é vista, do que uma resultante discursiva na qual se explicita (ou se dramatiza, isto é, se dá a entender, pelos expedientes da retórica e do *pathos*) um certo saber sobre o real – um saber que frequentemente coloca em primeiro plano a violência de sua exclusão, e o sentido de seus fins. (SISCAR, 2010, p. 10).

No caso da poeta e múltipla artista Laura Erber, os rituais de exumação do corpo da poesia são serenos e irônicos, permanecem num estado que Clement Rosset (2000, p. 24-25) examina como os da cruel alegria, “aprovação da existência tida como irremediavelmente trágica: nesse sentido é paradoxal, mas não ilusória”. Ou da sobrevivência intermitente e iluminada dos vaga-lumes de Didi-Huberman (2011, p. 155): “Povos-vagalumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do reino, fazem o impossível para

afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros". Para Rancière (1995, p. 109), trata-se da "experiência política do sensível", ou seja, implica a maneira de dizer: "Pois o político, na era moderna, vem se alojar exatamente lá onde estava para Platão ou Aristóteles, o insignificante, o não representativo."

Duas imagens de trabalhos mais recentes de Laura Erber chamam a atenção na tentativa crítica de acompanhar esses deslocamentos, desvios, esquivas, com que sua mão se inscreve no quadro da arte verbal e visual contemporâneas repercutindo "o embaraço de viver", verso do *Bénédicté vê o mar* (p. 20), que parece ser o espírito do século e das artes contemporâneas. A primeira, em *Bénédicté vê o mar*, o desenho de um pequeno corpo – o de Bénédicté – força passagem por um buraco para dentro de um quarto fechado (castelo? torre?) para trabalhar, para compor. Neste movimento de nascimento às avessas (quando o poeta nasce, quando o corpo artístico, ou seja, o corpo da linguagem da arte se apossa do sujeito da poesia): "Aqui Bénédicté se prepara para começar" (p. 16), não se percebe nenhuma melancolia da perda de um lugar, mas a conquista de um espaço de singularidade sabendo que "escrever dói / e pode ser divertido" (p. 21), onde a conjunção aditiva *e* suplementa a tensão entre dor e alegria; pois neste espaço de singularidade "*acabou chorare/ ficou tudo lindo/ princípios estéticos tombam / como/ lágrimas de um azul/ inceleste/ no leite gelado*" (p. 23). Outra imagem de uma artista, no conto *O estado das coisas*, imagem menos lírica, mais brutal, oferta-se a uma leitura do estado da arte neste século, apontando para o enorme esforço de um lábio leporino de sugar o ar da cultura, distinguir, escolher, o que provoca também uma espécie de afogamento:

Ela tentava acender um cigarro, de costas pro vento [...] Petra Rubens era um nome perdido entre velhos exemplares de *Art Press*, seus catálogos estavam esgotados e sua obra praticamente esquecida. Não foi difícil reconhecê-la por causa do lábio leporino. O cigarro custava a acender. ("O Estado das coisas" in: *Revista Lado 7*, p. 15).

Manter o corpo da poesia nesta superfície ambígua da linguagem líquida entre afundar-se totalmente ou sair completamente para o contexto

representativo ou mimético, eis a tarefa petulante, no sentido da gaia ciência de “inquietação, contradição, atmosfera de abril” que busco entender nestes trabalhos. São imagens de furos, de passagens, de ocos por onde palavras e formas plásticas fluem, movem-se, transformam-se, a ver no que dá ao poeta dizer, ao artista compor, criar, “antes que um pensamento se conclua” ¹²...

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Jorge C. Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1975.

_____. *Como viver junto: simulações romanesecas de alguns espaços cotidianos: cursos seminários no Collège de France, 1976-1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: MArtins Fontes, 2003.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ERBER, Laura. *Os corpos e os dias. body and days*. Tradução de: Ricardo Schmidt Carvalho. São Paulo: ed. Cultura, 2008a.

_____. *NO MAN'S LANGUAGE a poesia em fuga de Ghérasim Luca*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008b, 189 f.

_____. O estado das coisas. *Revista Lado 7*, nº2, Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 15-17.

_____. *Bénédictine vê o mar*. Jaraguá do Sul, Santa Catarina: Editora da Casa, 2011. Disponível em: <http://www.editoradacasa.com.br/BENEDICTE_PDF_O_ULTIMO.pdf>. Acesso em 25/11/2011.

FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de; Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo, 2005.

¹² Título da exposição de desenhos de Laura Erber na Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, nov./dez., 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de: Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.

ROSSET, Clément. *Alegria. A força maior*. Tradução de: Eloísa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000

SANTIAGO, Silviano. Cadê Zazá? In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: UNICAMP, 2010.

Submetido em: 29-11-2011

Aceito em: 27-01-2012

